

## Der verletzte Künstler Über Ausstellung und Aggression \*

Im akademischen Betrieb ist die kunstgeschichtliche Lehre die einfachste. Man hat einige Diapositive zu zeigen und dazu einige Worte zu sprechen. Von der Rede des Dozenten wird das Schlichteste gefordert, nämlich daß sie die Betrachtung der Bilder nicht stören solle.

\* Leicht geänderte Fassung der Antrittsvorlesung des Autors an der Justus-Liebig-Universität, gehalten am 30. Mai 1989.

1854 malte Gustave Courbet eine seiner Leinwände zu einem *Selbstporträt als Verwundeter* um (Abb. 1). Die Röntgenaufnahme zeigt, daß darunter das Doppelbildnis eines schlummernden Liebespaares liegt. Also konnte man die Zeichnung des gleichen Motivs (Abb. 2) dem verschwundenen Bild zuordnen, das auf etwa 1844 datiert wird. Für die Übermalung der zärtlichen Gefährtin und die Umwandlung des träumenden Liebhabers in



Abb. 1: Gustave Courbet, Selbstportrait als Verwundeter, 1844, Öl auf Leinwand, 79×100 cm, Paris, Musée d'Orsay.



Abb. 2: Gustave Courbet, Ländliche Rast – Sieste champêtre, 1844, Kohlezeichnung, 16 × 20 cm, Besançon, Musée des Beaux-Arts.

einen tödlich Verwundeten, zehn Jahre später, gibt es eine biographische Erklärung: Courbet wurde in diesem Jahr von seiner Lebensgefährtin verlassen. Ein vor kurzem veröffentlichter Brief unterrichtet uns über den psychischen und physischen Zustand des Malers:

Mein Geist ist zutiefst traurig, meine Seele leer, die Leber und das Herz sind von Bitterkeit zerrissen. [...] Sie wissen, daß meine Frau sich verheiratet hat, ich habe weder Frau noch Kind mehr. Es scheint, daß sie vom Elend zu diesem äußersten Schritt gezwungen wurde. So verschlingt die Gesellschaft ihre Leute. Während vierzehn Jahren waren wir zusammen gewesen.

Die zitierte Passage beschließt einen Brief, der mit der ausführlichen Beschreibung

des entstehenden großen Atelierbildes beginnt. Mit diesem Bild analysierte Courbet das Verhältnis seiner Kunst zur Gesellschaft des Zweiten Kaiserreichs. Demonstrativ hat sich der arbeitende Künstler in die Mitte zwischen die Gruppe der Freunde rechts und die Gesellschaft der Ausbeuter und Ausgebeuteten gesetzt. Der Maler am Landschaftsbild ist umgeben von einem weiblichen Modell, einem Knaben und einer Katze. Wir würden den Gegensatz zwischen dem animalischen Zustand der napoleonischen Gesellschaft links und der Mittelgruppe nicht verstehen, wenn wir in ihr nicht auch die Familie erkennen würden: die Heilige Familie der

Kunst, nicht die von Karl Marx, aber die von Courbets Freund Pierre-Joseph Proudhon. Im Atelierbild manifestiert sich der Gegensatz zwischen der Union von künstlerischer Arbeit, Familie und Natur und der Gesellschaft der Fressenden und der Gefressenen, deren Protagonist der „Wilderer“, Kaiser Napoleon III., ist. Für dessen erste Weltausstellung 1855 war Courbets politisches Bild gedacht. In seinem eigenen Ausstellungspavillon, dem manifesten Widerspruch zur Napoleonischen Großveranstaltung, zeigte er es als zentrales Werk.

Aus diesen Zusammenhängen ergibt sich für das *Selbstporträt als Verwundeten*, daß wir darin nicht nur einen Rückfall in die romantische Künstlervorstellung sehen können. Nicht der verlassene, aus Liebesgram Verwundete liegt vor uns, vielmehr präsentiert sich uns im verletzten Künstler das Opfer eines Duells, in dem die gefräßige Gesellschaft der Gegner war. Natürlich haben wir zu fragen, ob wir es mit einem persönlichen Problem Courbets zu tun haben, ob in seinem Fall eine allgemeine Konfrontation von Gesellschaft und Künstler sichtbar werde, und weiter, ob ein Gegensatz nur zwischen einer definierbaren Gruppe von Künstlern und einem abgrenzbaren Teil der Gesellschaft bestanden habe. Es ist keineswegs so, daß uns die Probleme nicht interessieren würden, wenn es sich herausstellen sollte, daß sie auf Individuen oder Gruppen beschränkt wären, aber wir würden sie dann als solche erkennen und untersuchen wollen. Insbesondere die angelsächsische Forschung der letzten Jahrzehnte hat uns drastisch vor Augen geführt, daß wir während langer Zeit allgemeinen Mystifikationen der modernen Künstler und der Kunst aufgesessen sind. Wir haben den Legenden vom modernen Künstler nur allzu bereitwillig geglaubt, wir haben zwischen Freunden und Feinden der Kunst

unterschieden, wie wenn es um eine Stellungnahme in einem kalten Krieg gegangen wäre; wir haben den endlichen Sieg der Künstler feiern wollen, wie wenn wir, gegenüber dem 19. und 20. Jahrhundert, uns nicht als kritische Historiker hätten betätigen müssen und unsere Funktion hier eine andere sein sollte als gegenüber der Kunst früherer Epochen. Wir mußten erkennen, daß die Aufgabe der Kunstgeschichte nicht die Parteinahme ist, sondern die einer kritischen historischen oder zeitgenössischen Untersuchung.

Courbet spezifizierte 1867 die Gegner seines *Selbstbildnisses als Verwundeter*. Er behauptete, die Jury der Salons von 1845 bis 1847, der offiziellen Ausstellungen, habe sein Bild abgelehnt. Das war eine zweifache Lüge, denn erstens bestand das Porträt in dieser Form damals nicht und zweitens weisen die Eingangsregistraturen dieser Jahre keine Einsendung Courbets in einem entsprechenden Format aus. Courbet wollte sich offensichtlich auch mit diesem Bild nachträglich als Opfer des offiziellen Kunstbetriebs darstellen. Der Zeitpunkt war gut gewählt. 1867 schickte sich Courbet an, zum zweiten Mal der Weltausstellung von Napoleon III. mit einer eigenen Veranstaltung entgegenzutreten. In seinen Rollen als Märtyrer und Meister hatten ihn die Journale durch Karikaturen bestätigt. 1856 war im *Journal pour rire* eine Karikatur Courbets als Heiliger Sebastian von Nadar publiziert worden, Randon umgab 1867 den Kopf Courbets mit einem Nimbus aus Pinseln und der Schwurformel der Zeugen bei Gericht: die Wahrheit, die volle Wahrheit, nichts als die Wahrheit. Die Karikaturen spielen satirisch mit der Bezeichnung „maître“ oder „maître-peintre“ – also Meister im religiösen Sinn oder Malermeister im Sinn eines Betreibers einer handwerklichen Werkstatt. Der Malermeister Courbet ist als Sankt Sebastian gespickt mit den Pfei-

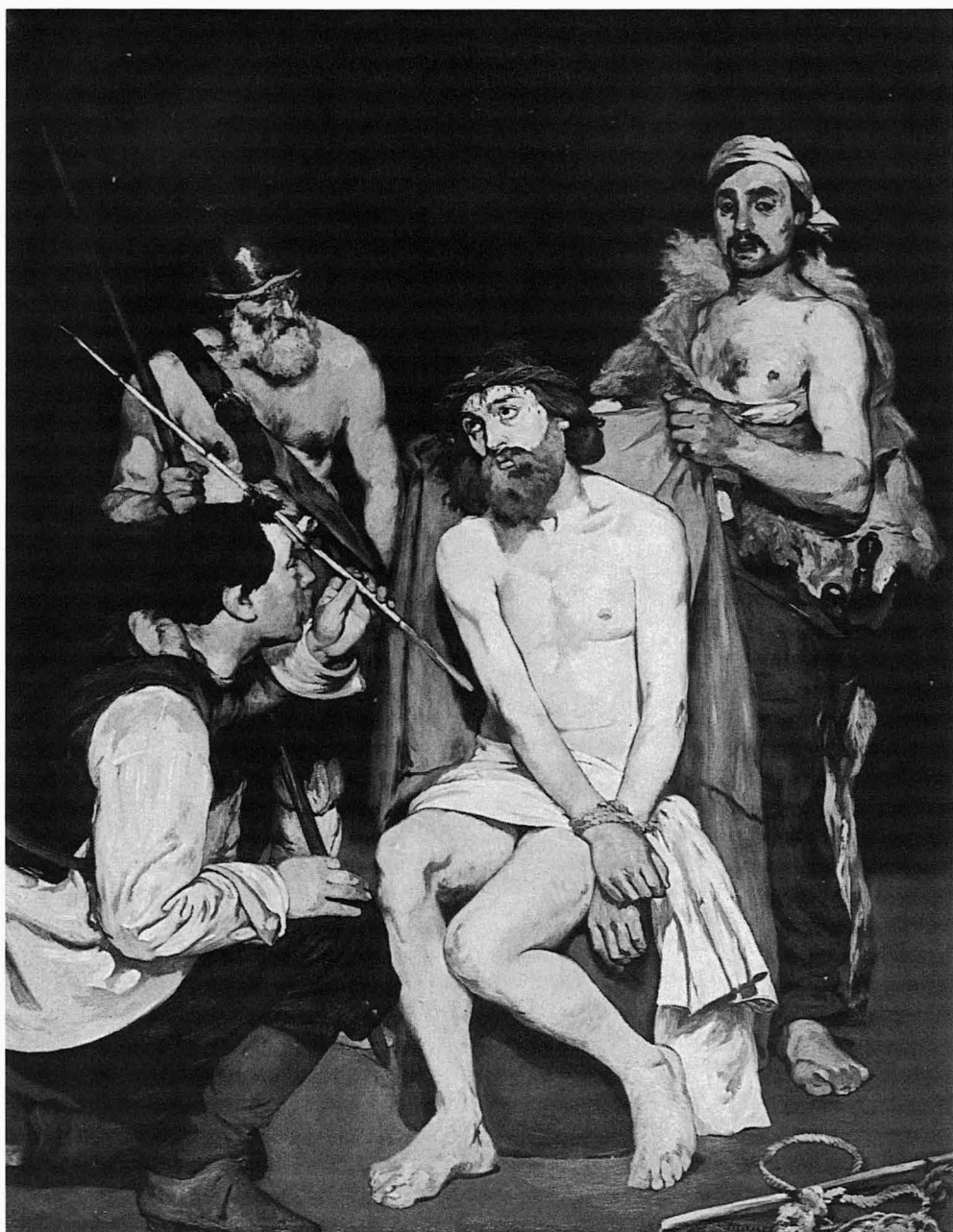


Abb. 3: Edouard Manet, Die Verspottung Christi, 1865, Öl auf Leinwand, 191,5 × 148,5 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago.

len der Kritik, oder er ist mit dem Pinselnimbus als Messias mystifiziert. Als Opfer gezeigt oder als Triumphator erkannt, und veräppelt in beiden Rollen: dies zeigen die Karikaturen zugleich.

Mystifizierende Glorifizierung und tatsächliche Erniedrigung des Künstlers: das zeigt allgemeine Schematismen der künstlerischen Selbstdarstellung wie der öffentlichen Reaktion auf. Ich präsentiere einen zweiten Fall mit Edouard Manets Teilnahme am Salon von 1865. Manets Eingabe bestand aus zwei Bildern, der *Olympia* und der *Verspottung Christi* (Abb. 3). In der Ausstellung im Palais des Champs Élysées waren die beiden Werke übereinandergehängt. Die *Olympia* verursachte, man weiß es, einen Schock beim Publikum und bei der Kritik, die *Verspottung Christi* forderte bloß ein negatives Urteil heraus, die merkwürdige Zusammenstellung regte niemanden zur Reflexion an. Selbst der Verteidiger Manets, der junge Emile Zola, erwähnte vom religiösen Bild in seinem Aufsatz von 1867 bloß den Titel, während er die *Olympia* ausführlich als Meisterwerk würdigte. Längst ist bekannt, daß im historischen Hintergrund beider Werke neben Tizian auch Velázquez, van Dyck und Goya stehen, aber die Suche nach Referenzen für die Präsentation beider Bilder war weit weniger ergiebig. Zutage kam, daß Charles Blanc in seiner monumentalen *Histoire des peintres* kurz zuvor die Anekdote wiederholt hatte, Tizian habe dem Kaiser Karl V. gleichzeitig eine *Venus* wie eine *Dornenkrönung* überreicht, um sowohl dem frommen Gefühl wie dem sinnlichen Bedürfnis des Herrschers zu genügen. Wichtiger ist aber, wie mir scheint, daß Blancs Werk die *Danaë* Tizians und die *Dornenkrönung* im Louvre auf zwei aufeinanderfolgenden Illustrationsseiten abbildete und damit Manets Eingabe an den Salon 1865 exakt vorbildete. Machte Manet dem Pariser Publikum eine ähnli-

che Offerte wie Tizian dem Kaiser Karl V.?

Ich betrachte Blancs Illustrationen von Tizian als Motiv für Manets Einsendung an den Salon von 1865, halte dies aber nicht für eine vollständige Erklärung. Manet mußte sich über das Provokative der beiden Bilder im klaren sein, nachdem er 1863 mit dem *Déjeuner sur l'herbe* die größte Feindlichkeit von Publikum und Kritik erfahren hatte und ein Jahr später mit dem *Toten Christus* auf Ablehnung gestoßen war. Trotzdem war Manet 1865 von der öffentlichen Verhöhnung zutiefst getroffen. Emile Zola analysierte in seiner Schrift über Manet von 1867 die Reaktion des Publikums und schloß seinen Text mit der Erzählung eines rüden Angriffs von Straßenjungen, die glauben machen soll, der Maler wäre mit knapper Not einer Steinigung entgangen. Ich möchte natürlich gerne behaupten, Zolas Erfindung einer solchen Attacke beschreibe nicht nur die öffentliche Reaktion, sondern sie sei durch Manets *Verhöhnung Christi* vorgebildet. Mir scheint, daß mit dem Bild des beleidigten Christus eine Selbstdarstellung des Malers inmitten des Publikums und der Kritiker vorliege. Auf die Intention Manets kann ich mich nicht berufen. Es gibt keine Äußerungen. Aber wir können nicht nur Zolas Reaktion auswerten. Ein weiteres, unabhängiges Indiz liefert Edgar Degas' Radierung des sitzenden Manet von etwa 1866–1868 (Abb. 4). Neben die *Verspottung Christi* gestellt, entwickelt die Radierung eine gewisse Beweiskraft für die Identifikation Manets mit dem verhöhnnten Christus. Sie erfolgte nachträglich, sofern die Radierung und die zugehörige Zeichnung richtig datiert sind.

Sie erkennen ohne weiteres, wie schwierig es ist, an diesem Punkt anzusetzen und weiterzufahren. Wie könnten wir mit einer versteckten, einer dissimulierten Identifi-







Abb. 5: Albrecht Dürer, Selbstbildnis im Pelzrock, 1500, Holz, 67 × 49 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek.

Abb. 4: Edgar Degas, Edouard Manet sitzend und nach rechts gedreht, um 1866–1868, Radierung, 1. Zustand, 29,8 × 21,8 cm, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada.

kation Manets mit dem verhöhnnten Christus umgehen? Es wäre ohne weiteres möglich, diachronische Reihen derartiger Gleichsetzungen zu bilden, an die Umwandlung des mittelalterlichen Deus artifex in den gottgleichen Künstler bei Leon Battista Alberti 1435 zu erinnern und das erste christomorphe Selbstbildnis eines Künstlers anzuführen, dasjenige von Albrecht Dürer von 1500 (Abb. 5). Ich könnte darauf hinweisen, daß die erste Wiederaufnahme dieser Identifikation erst um 1833 mit dem Selbstbildnis des englischen Künstlers Samuel Palmer erfolgte und diese nicht unabhängig war von der Vergöttlichung Raffaels und Dürers als Messiasse der Kunst zwischen 1800 und 1828.

Zahlreiche Untersuchungen der letzten Jahre haben den Sakralisierungsprozeß der Kunst und der Künstler in Europa im 19. und 20. Jahrhundert aufgezeigt. Die Ideen von der Kunst als Religion und vom Künstler als einer quasi religiösen Leitfigur haben eine eindrucksvolle Verbreitung und Kontinuität von den deutschen romantischen Philosophen über die Nazarener, die Präraffaeliten, die Symbolisten, die Nabis, die zahlreichen okkulten Bewegungen und die abstrakte Kunst bis zur Gegenwart, in der die Figur des Künstlers zwischen dem Mystagogen und dem Showstar oszilliert.

Die religiöse oder mystische Weihe der Kunst und der Künstler war auch immer Anlaß zum Spott oder zur Selbstverspottung. Wir können aus einem großen Bestand von Karikaturen beliebig herausgreifen. Auf Fantin-Latours *Hommage an Manet* im Atelier mit Freunden reagierte Bertall im *Journal amusant* mit einer Karikatur. Ihre Legende lautet: „Der malende Jesus, umgeben von seinen Jüngern, oder die göttliche Schule von Manet“. Den bis-sigen Kommentar wollen wir uns nicht vorenthalten:

Zu jener Zeit sagte J[esus] Manet zu seinen Jüngern: wahrlich, wahrlich sage ich Euch, wer von Euch diesen Kniff zum Malen heraushat, der ist ein großer Maler. Gehet hin und malet, und ihr werdet die Welt erhellen und ihr ein X für ein U vormachen.

Fast ebenso vergnüglich sind Friedrich August von Kaulbachs satirische Zeichnungen zur Heiligenverehrung der Künstler, etwa über die Anbetung des knienden Richard Wagners oder die Segnung des knienden Kaulbach durch die Heiligen Lenbach und Makart. Fügen wir noch ein Selbstporträt von Paul Klee von 1919 hinzu, mit dem der Künstler sich dem Kunstmarkt als versunkener Mystiker vorstellte, nachdem er mehrfach im aufbereiteten Tagebuch seine Vergöttlichung notiert hatte – analog zu Charles Baudelaires Verwandlung in Gott im „Poème du hachisch“ von 1860. Und schließen wir die Reihe mit zwei Kumpanen am Biertisch, Dieter Roth und Arnulf Rainer, die ihr Doppelbildnis von 1974 bearbeitet haben zur „Falschen Glorie“ – wie der Titel heißt. Den echten Glorienschein, nämlich den schwarzen, verlieh Rainer 1977/78 dem bekanntesten aller verletzten Maler, dem früheren „peintre maudit“ Vincent van Gogh. Sich selbst stellte Rainer, dieser unablässige Ikonoklast seiner eigenen Photos, unter anderem in *Drohungen* in einer Pose dar, die aus der Haltung Christi im Garten Gethsemane abgeleitet ist. Die Angleichung an den leidenden Christus durch die Künstler seit der Mitte des 19. Jahrhunderts findet sich viel häufiger als die triumphale Identifikation, die mehr die Anhänger und Verehrer betreiben. „Pose“ ist nicht verächtlich gemeint: sie ist das Mittel, durch Demonstration absichtlicher Künstlichkeit die Lächerlichkeit zu bannen. Verweisen wir auf die Moor-Aktion von Joseph Beuys aus dem Jahr 1971, dokumentiert durch eine Photographie des Künstlers am Kreuz – ganz offensichtlich eine Variante zugleich von James En-



sor und dem bekannten Musical aus den sechziger Jahren, unter Austausch des Eigennamens: Jesus Beuys Superstar. Ensors Zeichnung Kalvarienberg von 1866 gibt nicht nur ein Beispiel für die anhaltende Selbstdarstellung des Künstlers als leidender Christus. Ihm stößt ein Kunstkritiker namens Fétis die Lanze in die Seite. Als Vorlage der Zeichnung Ensors scheint deutlich Rembrandts Radierung *Drei Kreuze* von 1653 durch, also das Werk eines Künstlers, in dem das 19. Jahrhundert einen legendären *peintre maudit* sehen konnte, was uns heute durch Svetlana Alpers verdorben ist.

Es waren natürlich nicht die großen Malerfürsten wie Hans Makart in Wien oder Pierre-Cécile Puvis de Chavannes in Frankreich oder Jean-Léon Gérôme in Paris, die sich dem Volk als gemarterte Christusse zeigten, sondern diejenigen, die sich zu den Ausgestoßenen und Verachteten, Nichtbeachteten oder Verfolgten zählten. Symptomatisch für die Ausgrenzung ist die Zeichnung *Narrenhaus* von 1834 von Wilhelm von Kaulbach, in der sich der Künstler (mit verhülltem Kopf) selbst an den Rand der Gruppe der Irren stellt. Das Titelblatt der Stichpublikation von 1836 geht noch etwas weiter und setzt mit dem Zeichner auch gleich den Kommentator unter den Narrenhut, aber der Zweizeiler von Clemens Brentano erweitert die Narrheit auf den Betrachter: „Zwei Narren unter einem Hut / Der Dritte sie beschauen thut“. Doch geht es nicht um die alte Weltnarrheitsformel, sondern auch um den individuellen Verdacht und die entsprechende Ausgrenzung: das Beispiel kann Ensors Zeichnung des Pissers sein, der sein Bedürfnis gegen die Mauer verrichtet, auf der deutlich lesbar geschrieben steht: „Ensor est un fou.“ Der Satz über dem Herrn im Zylinder wird zur Überzeugung des Bildungsbürgertums, das in seiner Kunstbeflissenheit auch be-

achtet, wen es zu übersehen und auszugrenzen hat und die Teilung von gesellschaftlichem *In* und *Out* genauso kannte wie der heutige Jet Set in den Vernissagen und Biennalen.

Welcher Appell geht von der Darstellung der Ausgrenzung oder der Präsentation des Künstlers als leidender Christus aus? Van Gogh malte als Internierter im Irrenhaus von Saint-Rémy nach Delacroix *Pietà* und gab Christus seine Gesichtszüge, wie man wohl richtig gesehen hat. Gehtes, in dieser Selbstdarstellung als Opfer, um das Verlangen nach *compassio*, nach Mitleiden? Wir müssen einrechnen, daß die zahlreichen Identifikationen der Künstler mit dem gemarterten Christus kaum je von einer frommen Intention auf *imitatio Christi* geleitet sind – selbst der religiöse van Gogh hatte um 1889 sich längst von den Religionen distanziert, und Ensor war ein erklärter Atheist. Christus erschien nur mehr als Paradigma des Opfers, wie es Honoré de Balzac in seinem Essay über die Künstler von 1830 vorgezeigt hatte: als Paradigma des Unglücks des Künstlers, das notwendig zu sein schien für die Kunst, und er wird gebraucht als Figur des Ausgestellten.

Wir können von dieser doppelten Reihe von 1860 in die Gegenwart und zurück über van Gogh den Schritt zu Manet machen. Ich habe auf viele Belege verzichtet, vor allem habe ich die wirklich pathologischen Fälle wie Adolph Wölffli und Louis Soutter nicht erwähnt, weil der gefährdete psychische Zustand von van Gogh, Ensor oder Edvard Munch schon ausreichend individuelle Probleme schafft in einer Fragestellung, die nicht auf Individualpsychologie sich einlassen will, sondern auf das problematische Verhältnis der Künstler zu ihrer Gesellschaft oder zu ihrem Publikum und auf seine Folgen eingehen soll. Die kleine Auswahl von Belegen hat gezeigt, daß die Künstler, die nicht in den

Kreis der In-Künstler gelangten, in der Beziehung zum Publikum Aggression erfahren und entsprechend darauf reagiert haben. Sie haben sich als Opfer präsentiert, die Mitleid verdienen würden und nicht den aggressiven Affekt, den sie erregten. Der Ort, an dem die Aggression des Publikums ausbrach, war die Ausstellung. Doch haben wir kein präzises Wissen darüber. Die Selbstdarstellung der Künstler ist in Umrissen oder mit biographischen Details bekannt, Entfremdung ist eine häufig gebrauchte Diagnose, die Institution der Ausstellung ist bekannt, aber vom Publikumsverhalten und seiner Rückwirkung auf das Selbstverständnis der Künstler gibt es keine eingehende Untersuchung. Die Aggressionsart des Publikums war das Gelächter, bevor es in ikonoklastischen Akten tätlich wurde. Wann lachte das Publikum zum ersten Mal in einer Ausstellung? Ich glaube, es war im Salon von 1822, und vor der *Dantebarke* von Eugène Delacroix. Das öffentliche Gelächter ist grundlegend verschieden von der früheren Ablehnung eines Werkes durch einen Auftraggeber.

Einige wenige scharfe Blicke warf Honoré Daumier auf das Publikum der Salons der fünfziger und sechziger Jahre. Eine der Lithographien zeigt ein im Salon lachendes Bürgerpaar vor einem religiösen Bild, daneben den erzürnten Maler, und die Legende ironisiert den Vorwurf des Künstlers über die Religionslosigkeit des Publikums. Das ist natürlich eine direkte Anspielung auf Manets *Verspottung Christi*, die kurz nach der Präsentation des Bildes im Salon erschien. Selbstverständlich kann der Künstler nicht mitlachen, er ist die Zielscheibe des Verlachens, dessen Auslöser sein präsentiertes Bild ist. Im Ausstellungssaal fixierte sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts das Verlassen des Künstlers zum Normalverhalten des Publikums. Im Zaun gehalten wurde es

durch die offizielle Anerkennung, verunmöglicht wurde es durch den Aufstieg des Künstlers zur Leitfigur des Kunstbetriebs. Im Gelächter des Publikums äußert sich jene Aggressivität, die von den Theoretikern des Komischen stets negiert und von der Bühne ausgeschlossen wurde. Harmlos gefaßt hieß die Aggression: das Lachen ist Ausdruck der Überlegenheit angesichts von Schwäche, wie Thomas Hobbes im 17. Jahrhundert es faßte. Eben diese Umschreibung fand Baudelaire in seinem Essay über das Lachen, der 1855 publiziert wurde, eines der klarsten satanischen Zeichen des Menschen. Sicher ist es richtiger, dieses Lachen mit Morris' Essay von 1744 nicht als Ausdruck der Überlegenheit zu bestimmen, sondern als Angriff, der auf die Erniedrigung des Opfers gerichtet ist. Daumier zeigt *dieses* Lachen und die Erniedrigung im sozialen Unterschied der Kleidung zwischen den Bürgern und dem Künstler. Es ist höchst interessant, wie Emile Zola, der die einzige ausführliche Darstellung des Publikumsverhaltens 1867 vorlegte, versucht hat, Edouard Manet der Verhöhnung zu entziehen: indem er ihn nämlich als einen unermüdlich arbeitenden, ernsthaften Bourgeois darstellt.

„Das Lachen ist satanisch, es ist also zutiefst menschlich“, hieß es bei Baudelaire. Dann folgt die Behauptung, das Lachen sei zugleich das Zeichen einer unendlichen Größe wie eines unendlichen Elends. Zola hat im Lachen des Ausstellungspublikums den Ausdruck dieses Elends, die tiefste Ratlosigkeit, gesehen und ihn wiedererkannt im aggressiven Hohn, den die professionelle Kunstkritik gewöhnlich anwandte gegenüber der nicht offiziell sanktionierten Kunst. Zola beschrieb einen Zustand der Regellosigkeit des Kunstbetriebs: die Kunstproduktion hat keine allgemeinen Richtlinien, es gilt nur die vereinzelte Subjektivität, das Publikum er-

liegt den veränderlichen Tagesschmeicheleien, und die Kritik besitzt weder Maßstäbe noch Vernunft. Die Künstler selbst sind zu einer unablässigen Auseinandersetzung gezwungen, in einen Zustand der Wettbewerbsaggression gebracht, zu einem täglichen Kampf um die Gunst der Masse und um Marktanteile getrieben. Jeder schnappt irgendetwas auf, sucht die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und den Käufern etwas anzudrehen. Zola sprach – wohlverstanden – nicht vom Kunstbetrieb des Industriezeitalters in der Post-Moderne, sondern von dem des entwickelten Industrialismus. Die Ausstellungen waren für die Kunstproduktion genauso wie für die Industrieproduktion ein Ort der Konfrontation der Produkte, des Kampfs um Beachtung und um Marktanteile, der Aggression und der Spionage, der üblen Nachrede und der feierlichen Auszeichnung und Verehrung. Was Zola vorbrachte, war keineswegs nur ihm einsichtig, ich erwähne nur, daß seit Courbets meisterhafter Handhabung der öffentlichen Empörung die Kritik jeden, der einen Skandalerfolg hatte, in den Verdacht des unlauteren Wettbewerbs und der mutwilligen Spekulation auf Aggression nahm.

Mit diesen wenigen Hinweisen können wir die Bildung eines aggressiven Verhaltens im Kunstbetrieb anzeigen. Dabei müssen wir auch sehen, daß die Künstler in dieser Konfrontation der schwächere Teil sind, aber keineswegs nur die Opferlämmer. In diesem Feld der Aggression bereiten sich die nach der Jahrhundertwende einsetzenden ikonoklastischen Akte des Publikums, aber auch die merkwürdigen Allianzen von Kunstproduktion und Ikonoklasmus vor. Ferner bildete sich ein neuer Künstlermythos heraus: durch Umwertung wurden die Attacken des Publikums und der Kritik zu einer Bestätigung des künstlerischen Ranges; der Legenden-

gründer heißt Courbet, und noch John Rewald hat 1946 für die Impressionisten nachdrücklich diese Legende fortgesponnen. Die Historiographie der modernen Kunst gebrauchte außerordentlich häufig Begriffe und Vorstellungen aus dem Wörterbuch der Aggression – Avantgarde gehört auch dazu neben der Vorstellung der Künstler als einer Schar kämpfender Helden – und zeigt damit die Ferne von jeder kritischen Untersuchung an. Es liegt auf der Hand, daß eine solche Analyse sich auch mit dem Zusammenhang von Aggression und Entfremdung beschäftigen müßte, wie immer man sie bestimmen würde zwischen Trennung, Sinnlosigkeit, Isolierung und Depersonalisierung. Die Erforschung dieser Zusammenhänge scheint mir so wichtig zu sein wie die Einbeziehung der wirtschaftlichen und politischen Aggressivität in die Untersuchung des Kunstbetriebs. Leicht auffindbare Überschneidungspunkte liegen vor: etwa in den Historienbildern von Edouard Manet, die sich alle mit Aggression beschäftigten, oder in den Analysen der Paarbeziehungen von Edgar Degas, von denen die sogenannte *Vergewaltigung* sich neben Emile Zolas Analyse der mörderischen Aggression von Provinzlern in der Großstadt stellen läßt (in Thérèse Raquin). Gleichzeitig malte der in die Großstadt übersiedelte Provinzler Paul Cézanne Orgien und Gewalttaten, im gräßlichsten seiner Bilder erstechen ein Mann und eine Frau gemeinsam ein weibliches Opfer in der Nacht. Aber es ist vielleicht nicht die Thematisierung von Gewalttat, die bei Cézannes Frühwerk am ehesten auffällt, sondern die überaus brutale Behandlung der Farbe, das Ausschleudern der Farbe, das Hinpflastern der Farbe mit dem Messer, also das, was Cézanne in einem überaus unanständigen, hier nicht zu übersetzenden Ausdruck *manière couillarde* nannte. Cézannes Bilder sind hier die

Zeugnisse einer Aggression des Malers, die sich in Briefen ähnlicher Grobheit gegen die Organisatoren von Ausstellungen richtete.

Die Darstellungen der Artistinnen bei Edgar Degas sind wie die der Gaukler und Schausteller bei Honoré Daumier Reflexionen über die Gewalttätigkeit der öffentlichen Präsentation von Personen. *La chanson du chien* von 1876–1877 verfremdet die Sängerin durch die Beleuchtung von unten, die Beleuchtung aus der Richtung der Füße ist seit Holbeins *Totem Christus* mit dem toten Opfer verbunden. Degas hat die aggressive Exposition drei Jahre später in seinem Bild der *Mlle Lala im Zirkus Fernando* wiederholt und gesteigert. Mlle Lala, eine Mulattin, hängt mit den Zähnen an einem Seil, dessen Befestigung an einer Rolle vom Bildrand abgeschnitten wird. Die Artistin hängt frei, schwebend, in der Zirkuskuppel, wie uns das Bild glauben machen will, inmitten einer unsicheren, schiefen architektonischen Konstruktion. Das Licht erfaßt sie wieder von unten. Die Exposition ist lebensgefährlich, das Bild führt die Gefährdung durch die Lichtführung und die Komposition vor und versteckt sie gleichzeitig im Schein des Schwebens. Die lebensgefährliche Exposition der Artistin – oder besser vielleicht: die zum Überleben notwendige lebensgefährliche Ausstellung der Künstlerin – das ist ein dissimulierter Kommentar auf die Situation der Künstler: bewundert von den sensationslüsteren Gästen des Variétés, ihnen für den abendlichen Frisson sich als Gegenstand der Ausstellung anbietend.

Es scheint mir, daß es erst im Anschluß an diese Reflexion von Degas über die Ausstellung der Artisten möglich ist, Gauguins Selbstbildnisse mit dem Gelben Christus (Abb. 6) oder bei Golgatha zu verstehen. Im ersten Selbstbildnis von 1889 zeigt sich Gauguin zwischen zweier

seiner Werke, dem *Gelben Christus* und dem keramischen Tabaktopf, die beide seine Züge tragen, als ein gleichartiges Ausstellungsobjekt. Im anderen Selbstbildnis von 1896, aus der schwierigen Zeit nach seiner ersten Rückkehr aus dem tahitischen Elend, führte sich Gauguin im Hemde eines zum Tode Verurteilten vor. In diesen beiden Selbstbildnissen des leidenden, des seelisch verletzten Künstlers ist die Opferdarstellung wesentlich durch die Exposition, die Herstellung einer Ausstellungssituation des Künstlers entstanden, analog zu den Sängerinnen und Artistinnen von Degas.

Wir glauben, daß diese Präsentation wie die anderer Künstler als leidend vorgezeigter Christus die mythische Exposition des Opfers wiederholt, und es ist vielleicht angebracht, an die fast zeitgenössische Reflexion von Sigmund Freud über die infantile Wiederkehr des Totemismus zu erinnern. Die Abhandlung ist 1912/13 erschienen, exakte zeitliche Parallelen wären die Selbstdarstellungen Oskar Kokoschkas auf dem Plakat für die Zeitschrift *Der Sturm* und Edvard Munchs als ermordeter Marat. Freud nahm eine Massenpsyche und ihre Kontinuität an und führte die Anfänge von Religion, Sittlichkeit, Gesellschaft und Kunst im Oedipus-Komplex zusammen. Freud sah, daß in der griechischen Tragödie der tragische Held die Schuld des Chores bzw. seiner Brüderschar auf sich nehme und durch seine Opferung den Chor von der Schuld befreie, d. h. von der Auflehnung gegen die Autorität und von ihrer Ermordung. Die Wiederkehr einer mythischen Beziehung von Künstler und Gesellschaft scheint mir kein absurder Gedanke zu sein. Analog zu Freuds Problem: „Warum aber muß der Held der Tragödie leiden?“ könnten wir fragen: warum muß der Künstler leiden? Versuchte er, indem er sich als Leidender, als Verletzter darstellte, wie van Gogh mit

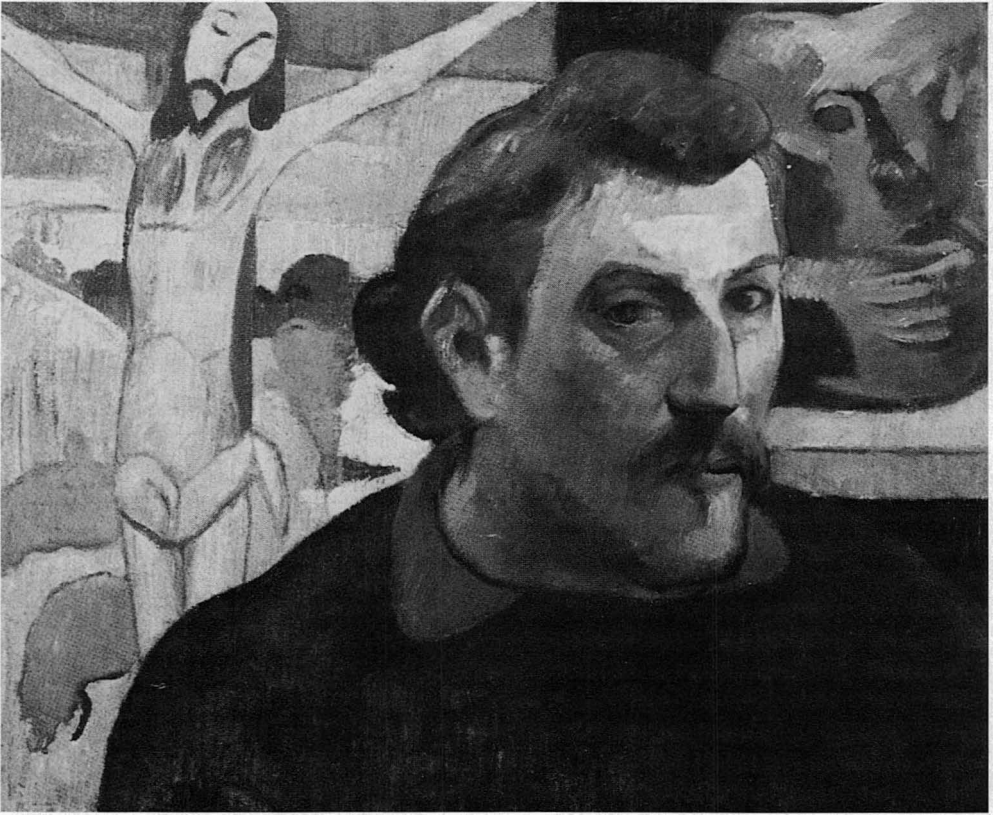


Abb. 6. Paul Gauguin, Selbstportrait mit gelbem Christus, 1889–1890, Öl auf Leinwand, 38 × 46 cm, Privatbesitz.

dem abgeschnittenen Ohr oder Max Beckmann 1921 mit der Selbstmörderwunde am Handgelenk, die Schuld der Gesellschaft auf sich zu nehmen, die darin bestand, von ihm nichts wissen zu wollen, außer in der Rolle des tragischen Helden? Eines der Bilder vom Maler aus dem gleichnamigen Buch, das Martin Disler 1980 publiziert hat, könnte dies bestätigen. Ich meine den von Disler beschriebenen Auftritt eines Malers im Stadion vor fünfzigtausend Leuten zu einer Malshow mit fünf Pinseln. Im Stil eines Weltrekordlers erfüllt er die Wünsche der Menge, dann wird er an einen Computer angeschlossen und kommt unter dem unbe-

schreiblichen Johlen der Zuschauer den Wünschen der halben Menschheit als deren Zappelphilipp, als deren Opfer bzw. Star nach. Zuletzt ertrinkt der Maler in der ausgegossenen Farbe als Opfer der aggressiven Hetze, die das Publikum mit ihm veranstaltet hat. Das Publikum verlangt in der Show nach der Opferung, der Maler bringt sich mit seiner Kunst dem Publikum zum Opfer. So hinterläßt er, wie Hermann Nitsch mit seinem Hemd im Holzkasten, sich selbst ein Relikt seiner Opfertat, die ein mystifiziertes Publikum vielleicht will und von der der remythisierte Künstler meint, sie der Masse mit sich selbst darbringen zu müssen. Wir können

die Demystifikation des Kunstbetriebes nicht ohne weiteres betreiben. Vielleicht sind die Mystifikationen *die* Bedingungen, unter denen seit langem Kunst in gemeinschaftlicher Tat von Künstler und Gesellschaft entstehen kann.

In dieser allzu kurzen Skizze zeichnen sich bloß teilweise die Umrisse eines größeren Problems ab. Wir kennen den leitenden Künstlertypus bis zum Ende des Ancien Régime als *Hofkünstler*. In der Leitfunktion löst ihn geschichtlich der Typus des *Ausstellungskünstlers* ab. Inwiefern sich

unter den neuen Bedingungen der Kunstpräsentation die Aufgabe und das Selbstverständnis der Künstler wandeln, inwiefern die Notwendigkeit der Ausstellung auf die Produktion zurückwirkt, inwiefern der künstlerische Verdrängungswettbewerb sich dem wirtschaftlichen und politischen angleiche und welche Formen des Konsums sich herausbilden: das ist die erweiterte Fragestellung, die ich mit diesen Ausführungen über den verletzten Künstler anzeigen wollte: Ausstellungskünstler.

---

EUROPAS Installateure  
kennen und schätzen BÄNNINGER-  
Produkte aus Giessen

**IBP — BÄNNINGER**

**BÄNNINGER GmbH · Fittings aus Kupfer und Rotguß · Postfach 52 20 · 6300 Giessen**

---